

Marginalia catedralicia

MIGUEL SOBRINO GONZÁLEZ

Universidad Politécnica de Madrid

RESUMEN

El presente artículo pretende destacar la importancia de algunos componentes de las catedrales, ligados a su primitiva funcionalidad, que suelen escapar a los análisis artísticos, arquitectónicos y litúrgicos. El cambio de uso sufrido por las catedrales y las modernas restauraciones han provocado, en numerosas ocasiones, su destrucción; es el resultado de la atención de la historiografía artística hacia el soporte arquitectónico y las obras de arte que contiene, descuidando con frecuencia otros valores.

Palabras clave: arquitectura efímera, construcciones auxiliares, procesos escultóricos, herramientas de construcción, gabinetes de maravillas.

ABSTRACT

This article highlights the importance of those aspects of cathedrals, related to their primitive functionality, frequently neglected in artistic, architectural and liturgical analyses. Changes in cathedrals' use and modern restoration work has, on occasion, precipitated the destruction of such features. In many cases, this is a result of the emphasis of architectural structure and artistic elements over other values.

Keywords: Ephemeral architecture, auxiliary constructions, sculptural processes, construction tools, cabinet of curiosities (*wunderkammer*).

El campo de estudio de las catedrales está ensanchándose de forma notable en los últimos años, con gran número de especialistas dedicados a explorar aspectos poco conocidos de esos edificios. Por fortuna, cada vez es menos frecuente ver las construcciones históricas a través de las simples descripciones y de las tradicionales colecciones de plan-

tas y de imágenes, que apenas rebasan —dejando a un lado las distintas interpretaciones simbólicas de sus espacios y de los programas decorativos— la exposición de su apariencia formal y de su exorno pictórico y escultórico.

En nuestros días, las catedrales también están recuperando uno de los papeles que ostentaban en la época de su erección: el de servir como auténticas escuelas de arquitectura. En parte por el fértil desarrollo que vive la disciplina de la Historia de la Construcción¹, en parte por las desiguales intervenciones que se vienen operando en ellas a través del Plan Nacional de Catedrales (Navascués, Benito y Fernández-Posse 2002), estos edificios vuelven a ser hoy considerados como aportaciones clave en la historia de la construcción y, en general, de la tecnología. Por otro lado, el campo explorado por Brandenburg (1993) para la comprensión de la catedral como un conjunto que afecta a la ciudad y que, en consecuencia, sobrepasa con mucho lo que en un principio entendemos como templo catedralicio, ha sido seguido con acierto por algunos investigadores de nuestro país². Contemplada como una realidad material, consecuencia (y, al mismo tiempo, motivo) de un alto grado de sofisticación tecnológica, inductora de la ordenación urbanística de la ciudad que preside, con una influencia sobre el núcleo urbano que excede holgadamente la personalidad prestada por su alta silueta, la catedral expande hoy su poder de sugestión y reclama nuevos terrenos para la investigación; terrenos cuyos límites, felizmente, apenas podemos atisbar.

En el presente artículo pretendo ofrecer algunas apreciaciones hasta cierto punto heterodoxas, aplicando sobre algunas catedrales españolas el teleobjetivo (o, incluso, la lupa) con la intención de acercar aspectos marginales, aquellos que suelen escapar a los análisis históricos, artísticos, urbanísticos o litúrgicos. Lejos de los grandes temas catedralicios, pero indisolublemente unido a ellos, hay en las catedrales todo un mundo de menudencias significativas, que habremos de conocer (como la letra pequeña de los contratos) si queremos entender esos edificios en su complejidad. Dado que me resulta imposible, por extensión y tiempo, hacer un análisis pormenorizado de estos aspectos, he planteado el texto a la manera de un paseo informal, un recorrido que quizá pueda ser entendido como un repaso a temas y asuntos susceptibles de ser tratados, en ocasiones posteriores, con mayor profundidad y detenimiento.

A LA SOMBRA DEL TEMPLO

Como es bien sabido, la consideración de la arquitectura histórica ha ido evolucionando desde los orígenes de ese concepto, en el siglo XIX, hacia la comprensión del

-
- 1 Reflejo de esta actividad investigadora son las sucesivas actas de los Congresos Nacionales de Historia de la Construcción, editadas por el Instituto Juan de Herrera de Madrid con la coordinación de Santiago Huerta.
 - 2 Por ejemplo, E. Carrero Santamaría trata los barrios catedralicios en *El conjunto catedralicio de Oviedo durante la Edad Media* (Oviedo, 2003) o *Las catedrales de Galicia durante la Edad Media. Claustros y entorno urbano* (La Coruña, 2005); para una catedral de la Edad Moderna, véase el trabajo divulgativo de Henares Cuéllar, I., *La capilla real, la catedral y su entorno*, Granada, 2004.

monumento en su contexto. El célebre axioma orteguiano podría ponerse en boca de cualquier obra de arquitectura monumental: si los primeros restauradores de edificios antiguos creían favorecerlos dejándolos aislados, “servidos en bandeja”³, con el tiempo se ha ido dando una relevancia mayor al entorno urbano y paisajístico que los acompaña y da sentido. El cambio de paradigma afecta a todos los campos: el antiguo tratamiento dado a los monumentos puede recordar la paradoja de los zoológicos decimonónicos, en los que un cientificismo en ciernes demostraba el interés hacia los animales expuestos aun a costa de sustraerlos de su medio natural.

A pesar de que la importancia del entorno es reconocida por los técnicos y está recogida por las leyes de Patrimonio, todavía se plantea y se lleva a cabo la destrucción de ciertos anexos que el tiempo ha ido depositando en los edificios monumentales. En los últimos años, por ejemplo, hemos asistido a la destrucción de numerosas casas de campaneros, que habían quedado en desuso a raíz de la desdichada, y generalizada, automatización de los campanarios. Especialmente bárbaro fue el desmantelamiento del campanario de Jaca, que conservaba todo el tinglado original por haber sido usado hasta fechas recientes⁴, pero es que incluso una restauración cuidadísima, como la de las catedrales de Salamanca, se ha llevado por delante la vieja casa del campanero (Sobrino 2000). Es, pues, urgente valorar y conservar las que nos quedan, pues añaden a su indudable valor antropológico, muestra de un oficio desaparecido, el estar indisolublemente unidas al funcionamiento original de los templos.

Catedrales que conservan en su integridad las casas de campaneros son, por ejemplo, las de Toledo y Ávila. En esta última, que he podido recorrer⁵, se reconoce la distribución de una vivienda tradicional, en la que algunos elementos denotan su destino peculiar: uno de ellos es el montacargas (fig. 1), una especie de brocal de pozo a través del que se subían las viandas, ya que el pavimento de la casa está situado a más de



Figura 1. Interior de la casa del campanero de la catedral de Ávila, con el brocal del montacargas.

- 3 Con esa expresión criticaba Juan Bautista Lázaro el proyecto de demoler el antiguo pasadizo del palacio episcopal de León, derribo que al fin, por desgracia, se llevó a efecto a comienzos del siglo XX.
- 4 Consúltase una interesante página web, www.campaners.com. Un listado de los oficios ligados a las catedrales puede verse en Fernández Collado, Á., *La catedral de Toledo en el siglo XVI. Vida, arte y personas*, Toledo, 1999, 107-121.
- 5 Agradezco al profesor José Luis Gutiérrez Robledo el haberme facilitado esa visita privilegiada por los lugares menos accesibles de la catedral abulense.

veintiocho metros de altura; otro es la comunicación directa de la vivienda con el lugar de trabajo, que no es otro que el campanario catedralicio. Numerosas huellas de juegos y entretenimientos, como el de las tres en raya, grabados en el pavimento del campanario, revelan los largos ratos de espera entre toque y toque. El área de influencia del oficio de campanero no acaba ahí: en Ávila hay campanas situadas en la cubierta de la torre, y para hacerlas sonar desde el campanario principal existe un sistema de martillos, accionados por cables, que aunque ha sufrido reformas posteriores está fechado en el siglo XVIII.

Las casas de campaneros eran dependencias propias de cualquier catedral y, aunque carecían de su monumentalidad y ornato, pertenecían al templo tanto como las capillas, la sacristía o el coro. Pero, además de estas construcciones, puestas al servicio de uno de los oficios auxiliares más importantes entre los que existían en el conjunto catedralicio, las iglesias acogían en su entorno inmediato (y, muchas veces, adosadas a sus propios muros) otras construcciones modestas. Igual que ocurre en la naturaleza, las distintas *especies* arquitectónicas se asocian muchas veces para beneficiarse mutuamente; así, los edificios monumentales que no han sido “limpiados” de aditamentos por las restauraciones recuerdan a los paquidermos o a los grandes cetáceos, seguidos siempre por una corte de aves insectívoras o peces rémora. Al regazo de iglesias y catedrales crecían siempre pequeños talleres y tiendas, que se aprovechaban de la afluencia de personas al templo para la actividad comercial y protegían su exterior de la suciedad y las agresiones. Este no es, naturalmente, un fenómeno sólo catedralicio: cuando una iglesia estaba situada en un área de interés residencial o comercial, era frecuente que se le adosasen viviendas, comercios y soportales, como todavía está la parroquia de Espinosa de los Monteros; la misma mezquita de Córdoba tenía los andenes que la rodean llenos de comercios estables y puestos desmontables.

Quedan muy pocos ejemplos de templos que conserven esa corona de tiendecillas: la actual catedral de Bilbao (fig. 2) o la colegiata sevillana de El Salvador (Almagro 2008) nos retrotraen a esa relación simbiótica entre construcciones monumentales y comerciales,

que en otros casos, como en la iglesia barcelonesa de Santa María del Mar, sólo podemos conocer por antiguos grabados y fotografías. Sin duda, es un error despojar a los monumentos de esas construcciones modestas, que evitan la suciedad al copar los rincones que existen entre los contrafuertes y que hacen más fluida la imbricación del edificio histórico con el ambiente arquitectónico y humano que lo usa y acoge. La catedral de Santiago ofrece un marchamo de la antigüedad y conveniencia de esta asociación *biológica* entre los



Figura 2. Cabecera de la iglesia de Santiago en Bilbao, actual catedral, con tiendas adosadas.

templos y los comercios: ante las fachadas de la Azabachería y de las Platerías (en esta última, dentro de la Casa del Tesoro proyectada en 1540 por Rodrigo Gil de Hontañón) se mantienen los viejos locales comerciales, que no son allí construcciones adosadas, sino que forman parte del proyecto arquitectónico.

Las construcciones de uso civil adosadas a los templos eran a veces promovidas por los mismos clérigos. El caso más llamativo es el de los miradores destinados a alojar a los religiosos en las ocasiones festivas. Pedro de Brizuela, arquitecto de la catedral y de la ciudad de Segovia entre 1607 y 1631, proyectó el corredor de los toros, un bello pabellón desde el que los canónigos presenciaban los festejos taurinos que se celebraban en la vecina plaza Mayor (fig. 3); en el proyecto constaba que el edificio debía contar con un hornillo para calentar el chocolate, lo que delata la antigüedad de ciertas aficiones de los eclesiásticos (Ruiz Hernando 2003, 84-85). Demolido el ejemplo segoviano, aún nos quedan los balconillos del cabildo de la catedral de Valencia, un formidable mirador de traza renacentista desde el que los canónigos contemplaban fiestas como el desfile de los gigantes del Corpus. Los balcones de toros, usados para ver corridas u otras celebraciones, existen en infinidad de plazas españolas, aunque en la mayor parte de los casos están asociados a construcciones civiles, como la propia casa consistorial; sin embargo, miradores como el de la plaza Mayor de Ayllón permiten contemplar todavía la comunión entre estas construcciones festivas y el edificio de culto al que se adosan.

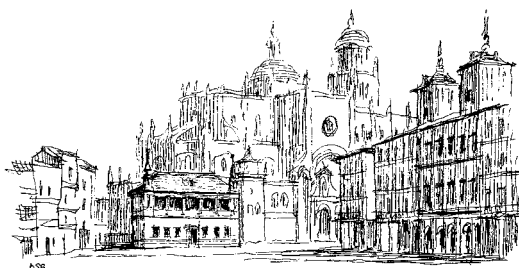


Figura 3. Imagen de la plaza Mayor de Segovia, con el corredor de los Toros ante la cabecera catedralicia.

Aparte de las mentadas casas de campaneros, no debemos olvidar que las partes menos visibles de los templos acogían en ocasiones —igual que sucedía con las zonas de servicio o las casas de oficios en los grandes conjuntos monásticos y palatinos— construcciones auxiliares y residenciales. En su novela *La de Bringas*, Benito Pérez Galdós describe el auténtico poblado de viviendas de la servidumbre que había (y aún en buena parte existe, aunque deshabitado) bajo las cubiertas del Palacio Real de Madrid; en la catedral de Toledo siguen habitadas por religiosas las antiguas Claverías, las residencias que mandó disponer Cisneros en el claustro alto para intentar reunir en ellas, sin éxito, al disipado cabildo (Díez del Corral 1987, 53-54). Junto a estas viviendas también subsiste el pequeño palacio de la reina Isabel la Católica, quien podía asistir a los oficios desde una tribuna de madera abierta a una de las naves laterales (Marías y Pereda 2007) (fig. 4). No lejos de las Claverías y del diminuto palacio real están las Gigantillas, nombre que reciben los desvanes donde se guardan los seres grotescos usados en las procesiones del Corpus, como los gigantes y cabezudos o la Tarasca (fig. 5). ¿Qué imagen, atípica pero



Figura 4. Vista de las cubiertas de la catedral de Toledo desde la torre. En el centro, el pequeño patio del palacio de la Reina.

igualmente veraz, podría darnos una representación de la planta alta de la catedral toledana, en la que en vez de las consabidas cinco naves, presbiterio, coro, sacristía, sala capitular, capillas... apareciesen las casas de los canónigos y la del campanero, la residencia de la reina con su tribuna, los desvanes de los gigantes, las grúas (que describiremos en el apartado siguiente) y las cererías?⁶.



Figura 5. Aspecto del desván de las Gigantillas en la catedral de Toledo (foto: José Miguel Merino de Cáceres).

Pido perdón por la insistencia, pero creo que es importante y urgente destacar el valor de estas dependencias, dado el peligro de que muchas de ellas desaparezcan en el curso de las restauraciones. No es este el caso de Toledo, donde el equipo que ha redactado el Plan Director está cuidando al detalle la recuperación del complejo catedralicio⁷; pero recordemos el ejemplo desdichado de la catedral de Palma, donde la reciente reforma de la capilla de San Pedro para alojar el mural cerámico de Miquel Barceló se ha llevado por delante una construcción adosada de alto valor histórico y antropológico, último resto de una serie de anexos que poblaban el flanco sur de la cabecera catedralicia hasta hace pocos años. Me refiero a la casa de una recogida, fechada al parecer en el siglo XVII, lugar de retiro de una mujer que pagó en su día a la catedral para que se le permitiera retirarse en esa pequeña vivienda, adherida discretamente al ábside de la capilla como un hongo a un tronco arbóreo.

6 Una descripción sucinta del piso alto de la catedral se encuentra en Revuelta Tubino, M. (dir.), *Inventario artístico de Toledo. T. II. La catedral Primada*, vol. II, 236-240.

7 El Plan Director fue redactado por los arquitectos José Miguel merino de Cáceres y Valentín Berriochoa, el historiador Pedro Navascués y el arqueólogo Martín Almagro. Ese equipo está dirigiendo en la actualidad la reconversión de las Claverías para su adaptación como sede de los archivos catedralicios, entre otras importantes obras.

GRÚAS Y ARTILUGIOS

Hasta su terminación en el siglo XIX, la inconclusa catedral de Colonia permaneció coronada por una grúa de madera, como revelan las numerosas representaciones en las que esa máquina constituye, en las alturas de la mole gótica, un curioso sustituto de los consabidos chapiteles y agujas. No es habitual que una grúa de origen medieval subsista hasta fechas tan cercanas a nosotros, si bien conocemos con bastante exactitud el aspecto que tenían estas máquinas gracias a las numerosas y variadas representaciones, pintadas, esculpidas o miniadas, que hay de ellas (Binding 2001). Muchas de estas representaciones son convencionales, pero otras, las incluidas en vistas, son *retratos* de artefactos concretos: en el célebre dibujo del monasterio de El Escorial en construcción hay un verdadero bosque de grúas según el modelo ideado por Juan de Herrera (Navascués 1984), y la vista de Salamanca dibujada por Anton Van den Wyngaerde hacia 1570 muestra la catedral nueva, inacabada, con la torre coronada por la correspondiente máquina de elevación (Kagan 1986, 363-368).

Dado su inmenso tamaño y las frecuentes obras de reforma, ampliación y reparación que la han acompañado en toda su historia, la catedral de Toledo fue incorporando a su fábrica un grupo de tiros o grúas permanentes. Aún se mantienen por las alturas del templo esos dispositivos, aparejados con madera o hierro y situados cerca de las puertas o en lo alto de la torre, y algunos de ellos siguen utilizándose: en el más grande y llamativo, construido con una estructura de madera junto a la Puerta Llana, se ha instalado un *polipasto* eléctrico, que permite que siga usándose como lugar de entrada y salida de enseres a los desvanes y de materiales para las distintas obras de restauración y mantenimiento (fig. 6).



Figura 6. Detalle de la grúa de la puerta Llana, en la catedral de Toledo.

Si la conservación de grúas es excepcional, no lo es tanto la de herramientas y aparejos ligados a la construcción. Numerosas catedrales mantienen, por ejemplo, poleas y maromas (Palma, Salamanca...) o tenazas de elevación (Siguencia, Segovia...). Algunas han sido publicadas (Puente 1996, 1, 78), y con otras se ha confeccionado incluso una pequeña exposición, como la que existe en una de las estancias centrales de la Giralda de Sevilla.

Hay otros artilugios catedralicios que no están ligados a la construcción, sino a la suerte de tramoya escénica que acompañaba a la antigua liturgia. Todavía pueden verse

con frecuencia las poleas que flanqueaban a los retablos, destinadas a sostener los cortinajes que los velaban o descubrían según lo requiriese la celebración. Durante la Semana Santa, los retablos se cubrían con grandes sargas pintadas que representaban, en grisalla, escenas de la Pasión y Muerte de Jesús; estas veladuras se descorrían el domingo de Resurrección, con gran acompañamiento de luces y campanas. En la catedral nueva de Plasencia se observan multitud de poleas y ganchos flanqueando vanos y retablos; un convento placentino, el de San Ildefonso, enseña todavía el sistema de cuerda continua que se utilizaba para correr y descorrer grisallas y cortinajes situados a grandes alturas.

El uso de cortinas, muy efectista, se usó hasta fechas recientes, incluso para actos no estrictamente litúrgicos. Igual que en las inauguraciones de placas y monumentos actuales, el súbito descorrimento de unos inmensos cortinajes fue el método usado en 1879 por el clero catedralicio de Oviedo para mostrar, ante los asombrados concurrentes, el flamante aspecto cobrado por el retablo mayor tras su restauración (Caso y otros 1999, I, 237).

RASTROS DE ESCULTORES

Desaparecidas las grúas y depositadas en los museos catedralicios las herramientas, pueden buscarse otras huellas del proceso de construcción en las propias piedras. No pretendo entrar aquí en el mundo de las monteas, que tantas novedades viene deparando desde hace algunos años⁸, ni en otros elementos que muestran distintos aspectos de la construcción: baste recordar los muros interrumpidos, que enseñan el dentado perfil de las adarajas, en las catedrales nuevas de Salamanca o Plasencia, o las incisiones para el agarre de las tenazas de elevación que cubren la fachada de la catedral de Sigüenza. Sí quiero, en cambio, reclamar la importancia de la labor de los oficios de la piedra posteriores a la construcción en sí, los de los tallistas y escultores.

El único verdadero tratado de técnicas escultóricas en piedra con el que contamos es el rastro dejado por las obras inacabadas. Al contrario de lo que sucede con la pintura, los escultores han sido extraordinariamente cicateros a la hora de transmitir los medios técnicos de la escultura, una ausencia teórica a la que se añade la dificultad de interpretación que ofrecen las esculturas terminadas⁹. Si analizamos una pintura acabada, será posible

8 Algunos artículos en los que aparecen monteas, citados por orden de publicación: Sobrino González, M., "Técnicas y procesos de la escultura y la cantería medievales a través del monasterio de Las Huelgas de Burgos", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, nº 19, Madrid, 2001; Taín Guzmán, M., "Las monteas en Galicia: propuesta de una tipología", *Goya*, nº 297, Madrid, 2003; Ruiz de la Rosa, J. A., "Sobre trazas y monteas", *Simposio internacional sobre la catedral de Sevilla. La piedra postrera*, Sevilla, 2007; López Mozo, A., "Tres monteas escurialenses", *Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, nº 13, Valencia, 2008; Sobrino González, M. "Señales en la piedra", *El garabato del fraile*, Madrid, 2010.

9 Algunas pistas nos las dan el breve tratado de Benvenuto Cellini o las cuestiones apuntadas por Vasari en la introducción a las *Vite*, aunque, conviene recordarlo, este último no fue escultor y no conocía este campo de primera mano.

rehacer el proceso técnico seguido por el pintor gracias a que es un arte en el que se crea por adición: cada una de las capas y materiales que se hayan ido superponiendo (tela o tabla, imprimación, capas pictóricas, veladuras, barnices...) quedan incluidas en la obra, y por ello bastará un análisis mediante radiografías o catas microscópicas para reconocerlas. La escultura, por el contrario, es un arte por extracción. Esto supone que las fases sucesivas van siendo eliminadas como consecuencia del mismo proceso de realización: una escultura acabada es aquella en la que no queda rastro de las distintas fases que llevaron a su concreción (dibujo, desbaste, aproximación de formas con las distintas herramientas...). Por eso, la única manera de saber cómo se hacían las esculturas en piedra es mediante las piezas inacabadas, en las cuales han quedado *congelados* diferentes estadios de la obra que, de haberse concluido esta, hubiesen desaparecido. Por eso las esculturas inconclusas de Miguel Ángel constituyen no sólo maravillas del arte, sino verdaderas lecciones de técnica escultórica¹⁰.

En algunas catedrales españolas quedan elementos ornamentales y escultóricos que vienen reconociéndose como inacabados, como los dos grandes capiteles exentos que separan, en la catedral de Jaca, la nave central y la de la Epístola (Canellas y San Vicente 1992, 125), pero esto no es lo habitual: normalmente, las tallas inacabadas son un campo inédito, pendiente de estudio¹¹. En la de Plasencia, la ampliación inconclusa que abraza a las naves de la catedral vieja por el lado norte contiene una portada cuyos ornamentos quedaron a medio labrar; aunque sea de fecha más tardía, esta portada ofrece la interesantísima posibilidad de cotejar un mismo motivo en sus dos estadios extremos, labrado (en la portada iniciada por Juan de Álava y terminada por Rodrigo Gil) y sin labrar (fig. 7). En el claustro catedralicio de Salamanca, junto a la puerta que lo comunica con el transepto de la iglesia vieja, se advierte un dibujo inciso, a partir del cual debería haberse tallado un remate de chaflán, con motivos vegetales, que nunca llegó a ejecutarse (fig. 8). La

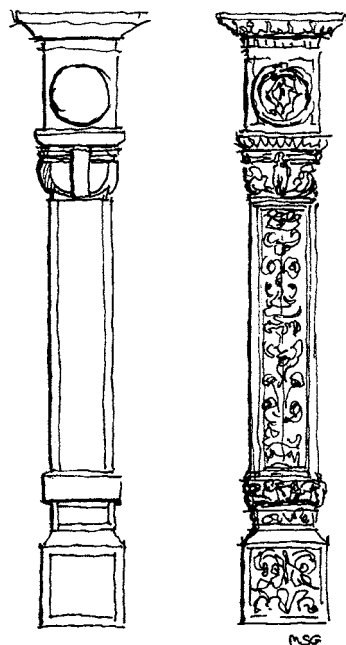


Figura 7. Comparación de pilastras en la fachada norte de la catedral de Plasencia, una labrada y otra sin labrar.

10 El valor didáctico de las esculturas inacabadas ha sido destacado repetidas veces: baste recordar el clásico estudio de Rudolf Wittkower (*La escultura. Procesos y principios*, Madrid, 1980). Aún así, la interpretación técnica de las esculturas inconclusas no es un asunto sencillo: puede traerse al caso, por ser reciente, la disparatada equiparación que hace Antonio Forcellino, en un libro por lo demás muy irregular (*Miguel Ángel, una vida inquieta*, Madrid, 2005, 84-86) entre el proceso de talla del David miguelangelesco y el de un *kouros* arcaico.

11 En la actualidad estoy preparando un trabajo sobre las técnicas escultóricas asociadas a la arquitectura a través de las obras inacabadas.

catedral de Valencia mantiene así mismo diversos ornamentos inacabados: en la portada del Palau, de un románico tardío, la presumible forma del andamio impidió la talla completa de una de las arquivoltas, perpetuándose así el proceso técnico de un tallista del siglo XIII (fig. 9); en el interior de las naves también existen elementos inacabados, por ejemplo en las basas de algunos de los pilares, que tienen muchísimo interés por conservar distintos estadios de labra¹², o en las impostas de las ventanas en esviaje del último tramo, donde aún pueden verse las características bandas de sólido capaz que nunca recibieron la decoración prevista. Por su parte, el Pórtico Real de la catedral de Santiago de Compostela (en la parte de su fachada orientada hacia el sur) muestra dos grandes rosetas, situadas sobre las ventanas, en las que pueden apreciarse todas las fases posibles en la talla de un ornamento vegetal.



Figura 8. Chaflán en el claustro de la catedral de Salamanca; el dibujo inciso señala una decoración vegetal que nunca llegó a labrarse.



Figura 9. Detalle de la portada del Palau de la catedral de Valencia, con el proceso de talla de su decoración.

La abundancia de sólidos capaces en los edificios es un argumento incontestable a la hora de certificar que gran parte de la ornamentación arquitectónica se hacía *in situ*. La razón de más peso para explicar esto es que el ritmo de trabajo de los tallistas y escultores es, necesariamente, más lento que el de los canteros; estos últimos no podían perder jornadas de trabajo aguardando que las partes ornamentadas estuviesen terminadas para poder continuar levantando muros y bóvedas, y por eso dejaban volúmenes emergentes (los sólidos capaces) allí donde se previese ornamentación. Es un sistema que ha pervivido hasta hace poco tiempo: de la catedral nueva de Vitoria —construida a lo largo del siglo

12 Estos últimos me los dio a conocer el cantero de Patrimonio Nacional César Cabeza.

XX con formas neogóticas y con un plantel de tallistas de formación tradicional— uno de sus autores decía lo siguiente: “En algunos puntos en que ello ha sido factible se ha dejado la piedra de los sólidos capaces de algunos elementos como capiteles y ménsulas, para un posible acabado posterior de detalles ornamentales” (Enciso 1968, 125).

ANIMALES Y MONSTRUOS

Entre todas las circunstancias que señalan la diferencia entre el ambiente que tuvieron las catedrales en su origen y el que padecen ahora, convertidas en su mayoría en museos a los que se accede previo pago, una de las más claras es la presencia común de animales en ellas. Todavía en 1912, Rainer María Rilke anotaba la respetuosa compostura con la que los perros acompañaban a sus dueños por las naves de la catedral de Toledo (Pau 1997, 50), y en siglos anteriores debía de ser habitual entrar con monturas y hasta organizar encierros en el interior de los templos (Cabeza 1997, 137). En la catedral de Santo Domingo de la Calzada, la pervivencia en nuestros días del célebre gallinero es sólo un pobrísimo reflejo de la vieja fauna catedralicia, ya que “los ganaderos y labradores venían con sus animales a dar vueltas al sepulcro [de Santo Domingo], hasta que esta costumbre fue suprimida por los clérigos catedralicios, hartos de ver caballos y bueyes dentro de la catedral, y de contemplar cómo los perros corrían por la girola tras las ovejas descarriadas de los rebaños”. Respecto al gallinero, y abundando en el cambio copernicano sufrido por el ambiente de los templos, muestra huellas “realizadas por los peregrinos cuando intentaban llegar hasta las aves para alborotarlas y poder conseguir una pluma blanca con que adornar el sombrero” (López de Silanes 2000, 53).

A la vista de los animales que poblaban con naturalidad nuestras catedrales, resultaría antaño menos sorprendente que hoy la exposición en las iglesias de reliquias zoológicas. Todavía podemos ver cocodrilos y caimanes en la colegiata de Berlanga de Duero, el colegio del Patriarca de Valencia o la iglesia de El Viso del Marqués, así como una boa y el apéndice de un pez sierra en la de Santa María la Real de Nieva. Entre las catedrales, son famosos el galápagos de la de León y el cocodrilo y el colmillo de elefante de la de Sevilla. Es normal que, pasado el tiempo, estos raros objetos se ensombreciesen bajo el manto de las leyendas, cuando su procedencia hubiese sido borrada de la memoria colectiva y sólo la costosa consulta de los archivos fuese capaz de certificar su origen. El mito podía incluso cambiar de especie al animal disecado, como es el caso del galápagos leonés, interpretado popularmente como el cadáver de un gigantesco topo que minaba los cimientos del edificio y que, una vez capturado, fue expuesto en sus muros a modo de trofeo.

La presencia de estos *monstruos* responde al variado papel que jugaban los templos, a los que cabe emparentar, en su emulsión de sede de actividades tanto religiosas como civiles (gobierno del territorio diocesano, impartición de justicia, centro de actividades comerciales...), con los foros y ágoras de la Antigüedad; la mayor diferencia con dichos precedentes clásicos estribaría en que la catedral lograba aunar en un solo edificio, a la manera de una gigantesca plaza cubierta, gran parte de ese variado abanico funcional.

Antes he relacionado las catedrales y los palacios, por ser ambos receptores de construcciones sobrevenidas y de anexos; del mismo modo, los bienes acumulados en los templos tenían mucho que ver, en su carácter asistemático, con los que atesoraban reyes y nobles en sus colecciones palatinas. Algunos animales exóticos podían ser regalados a modo de ex-votos, pero otros eran simples recuerdos de viaje, ofertados a un edificio que no dejaba de ser un centro de poder, como el nombrado caimán de Berlanga, traído por el dominico Fray Tomás de Berlanga de una de sus expediciones misioneras al continente americano; en cuanto al cocodrilo y el colmillo sevillanos, tienen un origen aún más fascinante, pues son los últimos restos del regalo que una embajada egipcia hizo a la catedral sevillana (entonces, alojada todavía en la mezquita mayor almohade) a los pocos años de la conquista de la ciudad por Fernando III (Jiménez 2006, 24). Igual que en la actualidad, un regalo tiene más valor si se trata de algo realmente exótico, imposible de adquirir en el lugar de residencia del destinatario; así serían, en la Sevilla del siglo XIII, un reptil del Nilo, un elefante y “una asna muy hermosa rayada de una banda blanca y otra prieta”, es decir, una cebra. La naturaleza de cualquier colección antigua de objetos de valor, lo que a partir del Renacimiento (aunque tuviese precedentes medievales) nombramos como gabinetes de maravillas, se resume muy bien en la actitud de Alberto Durero en su viaje por los Países Bajos. En su recorrido, Durero anota su fascinación tanto hacia las pinturas y esculturas de otros artistas como hacia los fieros habitantes de una leonera, la espina dorsal de un pez colosal o las joyas recién traídas de Méjico por los españoles (Panofsky 1982, 220-221).

De manera parecida a como se hacía en las colecciones seculares, en las de los templos se mezclaban joyas y rarezas, piezas religiosas y preciosos objetos civiles donados por sus dueños. La gargantilla de la amiga de Don Suero de Quiñones, prendida al busto de Santiago el Menor en Compostela, las armas y trofeos de guerra (la espada atribuida a don Fernando de Antequera, el estandarte musulmán de la Batalla del Salado...) depositados en la de Toledo, o las joyas de la casa real de Aragón (banda, coronas y el mismo trono real, llamado “silla del rey Martín”) añadidas a la custodia de la catedral de Barcelona¹³, deparan otras tantas imágenes de la primitiva heterodoxia de los tesoros eclesiásticos, más próximos en ocasiones a los susodichos gabinetes de maravillas de los palacios (donde también abundaban las rarezas y los animales disecados) que a un acopio excluyente de objetos de culto.

LA SEÑAL DE LO EFÍMERO

Que algo sea marginal no significa que sea prescindible. En los márgenes de las construcciones, igual que en los de los libros, se han escrito a lo largo del tiempo anota-

13 No comparto la opinión de algunos especialistas, que defienden que la silla real de la catedral es una cátedra episcopal. Véase Sobrino González, M., “Barcelona. Las razones de una catedral singular”, *Goya* n° 307-308, Madrid, 2005.

ciones y glosas que enriquecen y completan el discurso principal; al mismo tiempo, garantizan que han sido leídos, lo que no es poco. Fascinados por la visión sistematizadora de la historiografía, que ha hecho prevalecer el estilo como valor máximo de las artes, hemos dejado que se perdieran las huellas más vívidas de la historia de las obras de arquitectura, aquellas que señalan los usos a los que estaban destinadas. Cuando no han sido expoliados por las restauraciones, que suelen entenderlos como simples objetos de arte, los edificios son los testigos más fieles y los depósitos tangibles de la Historia, entendida como la sucesión en el tiempo de las experiencias humanas. Por ello, quiero concluir el artículo con algunos ejemplos de hasta qué punto las actividades que podríamos llamar contingentes (de hecho, desaparecidas en su gran mayoría) condicionaban la forma de los templos, llegando a rebasar el mundo de lo efímero para encastrarse en el propio proyecto arquitectónico.

Un primer aspecto sería el de la movilidad, perdido casi por completo en nuestros días. Del mismo modo que era usual que las naves laterales y las galerías claustrales fuesen usadas para determinadas procesiones (Navascués en Juste y Barceló 2006, 41-46), había en los templos multitud de elementos dinámicos, que incidían en el carácter dramático del *teatro sacro* asociado a la liturgia. Antes me he referido a los cortinajes que velaban o descubrían imágenes y retablos; también había pantallas móviles para determinados objetos de culto, como el telón del tabernáculo del arca de San Frutos en el trascoro de la catedral de Segovia, escenas giratorias como las del retablo de la cartuja burgalesa de Miraflores y hasta imágenes autómatas de culto (sin contar ahora, por lo tanto, las de los relojes)¹⁴, como los ángeles del desaparecido altar mayor de la catedral de Murcia, la célebre Virgen de los Reyes de la de Sevilla o el Santiago sedente del monasterio de las Huelgas de Burgos (Aracil 1998, 58).

Entre los autómatas catedralicios, uno de los más peculiares fue la *carassa* de Barcelona, desmontada inopinadamente en 1970. Era la última de una serie de cabezas grotescas que pendían de algunos órganos catalanes, aunque la de la catedral se distinguía por abrir los ojos y la boca cuando el organista pulsaba la nota más grave del teclado; esto era utilizado para llenar la carota de confetis y dulces, que se desparramaban por la nave para que los recogieran, en la festividad de los inocentes, los niños expectantes. No es el único elemento desmantelado del órgano barcelonés: también se desmontaron en el año citado las puertas¹⁵, con sargas pintadas hacia 1560 por Pere Serafí. Esas pinturas, hoy colgadas en el museo diocesano, mostraban imágenes en grisalla cuando las puertas del órgano estaban cerradas, y en color cuando permanecían abiertas: la exposición o no

14 Quedan relojes catedralicios con autómatas, en mejor o peor estado, en Toledo, León o, en funcionamiento, el célebre papamoscas de Burgos. En Ávila se restaura en la actualidad el antiguo reloj, situado a los pies de la nave mayor por el lado del Evangelio, con dos pequeñas figuras de maceros y un papamoscas.

15 El órgano más antiguo de los que flanquean el coro de la de Salamanca o el de la de Tarragona son instrumentos que conservan en su lugar las puertas. En Toledo hay también pinturas desmontadas procedentes de puertas de órgano (Mateo Gómez, I., "Nuevas sargas de Francisco de Comontes en la catedral de Toledo", *Archivo Español de Arte*, n° 242, Madrid, 1988).

del color era acorde, por lo tanto, con la posibilidad de amortiguar el sonido del instrumento (y, cabe suponer, con el mismo tono de las obras escogidas para cada ocasión). A la vista de esto, resulta evidente la pérdida de muchas de las sugerencias y posibilidades plásticas y musicales que ofrecía, hasta hace pocos decenios, el órgano de la catedral de Barcelona.

Pero todo lo que he venido refiriendo es desmontable, incluso unas puertas de órgano que fueron concebidas a la vez que el instrumento donde iban instaladas. Eso hace que convenga acabar el artículo con la exposición de un par de ejemplos de hasta qué punto las actividades periódicas, asociadas a festividades y a las formas desaparecidas de la liturgia, condicionaban el proyecto arquitectónico, rebasando aquello que podríamos englobar dentro de la arquitectura efímera.

El primer caso es el de la Escalera Dorada de la catedral de Burgos. Concebida por Diego de Siloé entre 1519 y 1523, no hay discusión en considerarla una obra maestra de la plástica renacentista y, al mismo tiempo, una proeza en la resolución de difícilísimos condicionantes espaciales, funcionales y constructivos. Siempre se destaca cómo logró Siloé establecer la comunicación entre la puerta de la Coronería y el interior del templo, eludiendo la cercanía de la puerta de la Pellejería y creando, a su vez, un frente de una calidad estética sobresaliente. Dentro de esa capacidad de hacer de la necesidad virtud, también se ha señalado que la acertada elección del hierro para los antepechos se debe a que había que buscar un material que no robase anchura a los escalones, dificultando el paso; sin embargo, nadie ha dado importancia, que yo sepa, a un componente de esos antepechos, esencial, a mi modo de ver, para comprender la Escalera Dorada en toda la complejidad de su proyecto. Me refiero a los vástagos para cirios que hay en el pasamanos de los antepechos, que sin duda pertenecen a la confección original de las barandas ejecutadas por el rejero francés Hilario. Con la Escalera festoneada por decenas de luminarias, el frente arquitectónico ideado por Siloé parecería trascender su papel funcional y ornamental para convertirse en un verdadero *monumento*, como los que, también tachonados de velas y palmatorias, se siguen montando temporalmente en algunos templos (sobre todo, en Andalucía) en ocasiones tales como la Semana Santa o el Corpus.

El otro caso es más significativo aún, ya que afecta a la concepción original y completa de un edificio, no a un componente añadido más tarde. En la inconclusa catedral nueva de Plasencia, cuyo proyecto (a pesar de la participación de numerosos maestros) se debe sobre todo a Juan de Álava (Castro 2002), hay un divorcio aparente entre el volumen exterior y el espacio que éste engloba. En su interior, las tres naves del templo renacentista alcanzan la misma altura, a la manera de las iglesias-salón, pero por fuera el edificio muestra un perfil escalonado. El escalonamiento externo de las iglesias responde siempre al de su interior, con una nave mayor que supera en altura a las laterales; no es así en la sede placentina. Si no existe una necesidad propiciada por la forma dada al espacio interno, ¿por qué se retranquean hacia la calle, a gran altura, los muros del templo?

Los retranqueos descritos dan lugar a una galería muy bella, rematada con columnas y un antepecho abalaustrado. Desestimada la correspondencia volumétrica con un

escalonamiento de las naves que aquí no existe, hay que admitir que esa galería debe corresponder a un requerimiento concreto, pese a lo cual los autores que se refieren a ella lo hacen desde el punto de vista descriptivo y formal, sin atender a la función festiva a la que estaba destinada.

Habitualmente, los elementos más utilizados para instalar luces y banderolas y lanzar fuegos de artificio eran las torres, por ser el componente más visible y de mayor valor simbólico en el conjunto de la ciudad. Algunas de ellas, como el Miguelete de la catedral de Valencia o la torre de la colegiata de Antequera, llegaron a incendiarse a cuenta de tan expeditivas señales de jolgorio. Un caso célebre es la Giralda de Sevilla, de la que nos ha llegado documentación gráfica acerca de cómo se engalanaba en las ocasiones especiales, gracias a la cual ha sido posible recrear modernamente dicho exorno (Chueca 1984, 118-119). En el primer capítulo de *La Regenta*, Clarín describe el aspecto que podía cobrar la catedral de Oviedo, cuando “en las grandes solemnidades el cabildo mandaba iluminar la torre con faroles de papel y vasos de colores”. En Burgos era el cimborrio de Juan de Vallejo el que, con sus balcones interiores iluminados, podía llegar a transformarse ocasionalmente en un gigantesco fanal¹⁶.

Desde abajo no se aprecia, pero los antepechos del balcón que recorre por lo alto el exterior de la catedral placentina están sembrados de espigas metálicas incrustadas en la piedra, que servían para encajar en ellas farolillos de aceite (fig. 10). En otras catedrales se engalanaban las torres u otras partes emergentes, pero en Plasencia tal engalanamiento estaba previsto en el mismo proyecto arquitectónico. No es que esos pequeños barrotos se añadiesen más tarde a la piedra, sino que la galería (o sea, un elemento que caracteriza en buena medida, como he apuntado, la forma externa de la catedral) fue concebida expresamente para ellos. La galería que corona a la catedral se planteó, de partida, para contribuir al protagonismo del templo dentro de la gran escenografía arquitectónica que lo engloba; un marco urbanístico muy cuidado, cuya misión para la representación y la celebración estuvo presente, así mismo, desde su origen (Andrés Ordax 1995, 498).

Las luminarias previstas en ciertas obras maestras de nuestra arquitectura, como la Escalera Dorada de Burgos o la galería de Plasencia, demuestran que los elementos temporales (ya fuesen ligados a la celebración o a los efectos, pirotécnicos o no, que la acompañaban) estaban indisoluble-

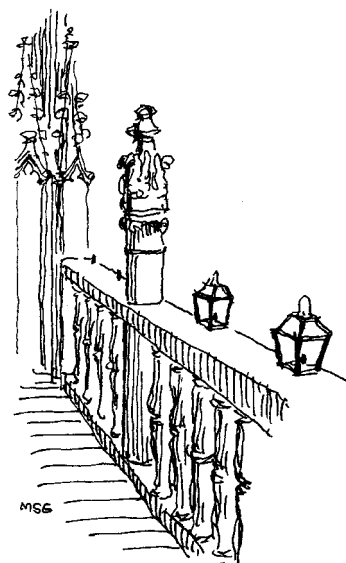


Figura 10. Detalle de la galería alta de la catedral de Plasencia, con farolillos dispuestos sobre su antepecho.

16 Idea sugerida por la profesora Lena Saladina Iglesias.

mente relacionados con los permanentes; despojados de aquello que desvela su cometido funcional y celebrativo, reducidos a su condición meramente plástica (por muy excelsa que sea), estos últimos pierden buena parte de su significado. Las galerías iluminadas del exterior de la catedral de Plasencia tienen su correspondencia en los andenes interiores del mismo templo, donde también pueden verse aún las antiguas palmatorias. En este caso, parece que el dispositivo para iluminar el interior de las naves fue renovado posteriormente, aunque lo más probable es que se repitiese una disposición original, debida, como la de las galerías externas, al siglo XVI¹⁸.

Esto nos lleva a concluir con un hecho que resume del mejor modo posible la tesis principal de este artículo: la importancia de los elementos presuntamente contingentes y el peligro de desaparición que corren si no los comprendemos en su verdadera dimensión. En la catedral de Palma de Mallorca, el tantas veces genial arquitecto Antoni Gaudí llevó a cabo en los inicios del siglo XX, en connivencia con el prelado Pere Joan Campins, una reforma que dio al traste con la organización primitiva del templo. Entre los componentes antiguos trasladados, destruidos o desmantelados por Gaudí estaban los escenarios principales de la liturgia, el coro, el retablo o los púlpitos; también un elemento más modesto y mucho más singular, el llamado balcón de los cirios. Confeccionado con una finísima labor de carpintería de líneas andalusíes, este balcón volado recorría a media altura el perímetro del presbiterio, posibilitando su iluminación, y estaba allí colocado desde el siglo XIV, fecha de construcción del propio altar mayor catedralicio.

Hoy sólo restan de ese bellissimo balcón de los cirios unas pocas fotografías y grabados y los trozos de madera que Gaudí decidió *amnistiar* colocándolos en las nuevas cantorías diseñadas por él. Así, tanto el arquitecto como el obispo hacían suya cierta visión de los edificios históricos, en la que lo único respetable parecen ser los desnudos muros de piedra, despojados de todo aquello que revele aspectos de la vida de quienes, a lo largo de los siglos, los construyeron y usaron.

Lista de referencias

- Aracil, A., *Juego y artificio*, Madrid, 1998.
Brandenburg, A. E., *La Catedral*, Madrid, 1993.
Almagro Gorbea, A., *Planimetría de la iglesia colegial del Divino Salvador de Sevilla*, Sevilla-Granada, 2008.
Andrés Ordax, S. (dir.), *Monumentos artísticos de Extremadura*, Badajoz, 1995.
Binding, G., *Der Mittelalterliche baubetrieb in zeitgenössischen abbildungen*, Darmstadt, 2001.
Cabeza, A., *La vida en una catedral del Antiguo Régimen*, Palencia, 1997.

18 Quiero agradecer a los arquitectos Juan Manuel Bustillo y Jaime Nadal las facilidades para visitar la catedral de Plasencia durante su reciente restauración.

- Canellas López, Á. y San Vicente, Á., *La España románica. Aragón*, Madrid, 1992 [1979].
- Caso, F. de y otros, *La catedral de Oviedo*, Oviedo, 1999.
- Castro Santamaría, A., *Juan de Álava, arquitecto del renacimiento*, Salamanca, 2001.
- Chueca Goitia, F. y otros, *La catedral de Sevilla*, Sevilla, 1984.
- Enciso Viana, E. (coord.), *Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria, III. Ciudad de Vitoria*, Vitoria, 1968.
- Jiménez Martín, A., “Las fechas de las formas”, *La catedral gótica de Sevilla. Fundación y fábrica de la obra nueva*, Sevilla, 2006.
- Juste, J. y Barceló, E., *La catedral de Sigüenza. La puesta en práctica de un Plan Director*, Barcelona y Madrid, 2006.
- Kagan, R. L., *Ciudades del Siglo de Oro. Las vistas españolas de Anton Van den Wyngaerde*, Madrid, 1986.
- López de Silanes, F. J. I., *Rutas románicas en La Rioja*, Madrid, 2000.
- Marías, F y Pereda, F., “La casa de la reina Isabel la Católica en la catedral de Toledo”, *Goya*, nº 319-320, Madrid, 2007.
- Navascués, P., “La obra como espectáculo: el dibujo de Hatfield”, *Casas Reales. El Palacio. IV Centenario del Monasterio de El Escorial*, Madrid, 1984.
- Navascués, P., Benito, F. y Fernández-Posse, M. C., “El Plan Nacional de Catedrales”, *Bienes Culturales*, nº 1, Madrid, 2002.
- Panofsky, E., *Vida y arte de Alberto Durero*, Madrid, 1982.
- Pau Pedrón, A., *Rilke en Toledo*, Madrid, 1997.
- Puente Aparicio, P. (coord.), *Sacras moles. Catedrales de Castilla y León*, Valladolid, 1996.
- Ruiz Hernando, A., *Las trazas de la catedral de Segovia*, Segovia, 2003.
- Sobrino González, M. “Catedral de Salamanca. Soluciones y hallazgos”, *R&R* nº 41, Madrid, 2000.
- Sobrino González, M., *Catedrales*, Madrid, 2009.